Edgar TINEL

PIE X

et la

Musique sacrée





PARIS
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »
269, rue Saint-Jacques, 269

—

1909



Pie X et la Musique sacrée

Au moment où se manifeste un intéressant courant qui emporte vers des formes musicales diverses les jeunes compositeurs, il nous a paru utile de publier le remarquable discours que M. Edgar Tinel, alors directeur de l'École de musique religieuse de Malines, directeur de la classe des Beaux-Arts à l'Académie Royale de Belgique, a prononcé à la même Académie il y a quelques semaines. Depuis ce mois, M. Edgar Tinel a été appelé à prendre la direction du Conservatoire de Bruxelles, laissée vacante par la mort de l'illustre Gevaert. Nul plus que le sympathique compositeur n'était qualifié pour remplir ces fonctions. L'éminent maître a bien voulu nous donner l'aimable autorisation de reproduire son discours; nous le prions d'agréer ici nos meilleurs remerciements, en y joignant nos sincères et cordiales félicitations.

Mesdames, Messieurs,

Rien de ce qui appartient au domaine de la musique ne saurait vous laisser indifférents, et je n'ai pas à m'excuser de venir traiter devant vous un sujet qui, à première vue, semblerait devoir être réservé à un public plus spécial. Vous trouverez même fort naturel que, du sein de la classe des Beaux-Arts, où tous les concepts d'art sont représentés pour s'unir en un harmonieux effort vers le Beau sensible, s'élève une voix qui appelle un instant votre attention sur un document qui ne vous est peut-être pas tout à fait inconnu et dont l'apparition, encore récente (1903), a eu un retentissement énorme parmi ceux qui s'occupent spécialement des choses de la musique sacrée, l'auguste génératrice de notre art musical contemporain.

Mais un motif pour lequel je ne puis me dispenser de solliciter votre bienveillante indulgence, c'est de vous présenter cette dissertation sur le *Motu proprio* de Pie X en l'isolant de son objet direct, la liturgie, c'est-à-dire la source même où la musique sacrée puise son inspiration et d'où jaillissent ses accents. La brièveté de l'heure m'impose la concision. C'est donc sous le seul aspect de l'art que je dois me borner à vous parler de cet important document.

Cependant, pour donner quelque valeur démonstrative aux idées que le *Motu proprio* me suggère, et avant d'en établir la signification et de dégager de celle-ci les conséquences qu'elle entraîne, il me paraît nécessaire, afin de bien préciser mon sujet, de prendre les choses d'un peu loin, et même d'énoncer certains principes essentiels peut-être quelque peu oubliés, peut-être même quelque peu niés, et que pour ces motifs il me paraît opportun de remettre en lumière.

*
* *

Il n'est plus aujourd'hui d'homme doué d'un peu de sens musical, qui conteste que la musique associée à la parole a la propriété de conférer à celle-ci toute la puissance d'expression dont elle est susceptible. Les sentiments généraux, universels, qui s'agitent au fond de l'âme humaine, peuvent recevoir, grâce au concours du langage des sons, un relief extérieur qu'aucune démonstration scientifique, l'analyse psychologique la plus pénétrante même, ne sauraient leur donner. Mais pour que la musique exerce un tel pouvoir sur la force d'expression des sentiments, il faut, de toute évidence, que la chose à exprimer et le moyen pour l'exprimer soient en rapport parfait. C'est le secret des maîtres de parvenir à établir une si étroite union entre la parole articulée et le son musical, que l'une paraisse ne plus pouvoir être isolée de l'autre sans être aussitôt frappée de caducité. Elles sont innombrables, les phrases lyriques où l'absorption des paroles par la musique est si complète, qu'il ne nous est pas possible d'en entendre les notes sans qu'aussitôt surgisse à notre pensée le texte qui les accompagne, et sans nous suggérer la situation d'âme qu'elles sont destinées à extérioriser. La musique est ainsi le subtil agent qui transmet le sentiment de la pensée créatrice à l'âme des foules dans toute son intensité originaire. Elle transfigure les paroles et projette sur elles une sorte de lumière qui les pénètre jusqu'au fond et qui révèle toute leur signification.

Si la musique a le pouvoir de dégager si adéquatement de la parole articulée le sentiment dont celle-ci est l'interprète immédiat, il est dès lors évident qu'elle possède exactement autant de modes d'expression divers qu'il y a de catégories de sentiments généraux. En les réunissant en une large synthèse, ces sentiments peuvent être réduits à deux classes : ceux qui marquent le commerce de l'homme avec son semblable, et ceux qui montent de l'homme vers Dieu. C'est, d'un côté, l'expression de la vie naturelle, de l'autre, une manifestation de la vie surnaturelle. En synthétisant encore, c'est, d'une part, la musique profane, de l'autre, la musique sacrée.

*
* *

Il y a, de la sorte, une musique profane et une musique sacrée aussi nécessairement différentes par leur style propre, que sont différentes les paroles qui les accompagnent et qu'est différente leur fin.

En ce qui concerne la musique polyphonique, la différence des deux genres est encore notablement renforcée par un élément complétif, l'harmonie, qui vient s'adjoindre à l'élément type, la mélodie. A l'ex-

pression des sentiments purement humains correspond un système harmonique dont le facteur caractéristique est la dissonance, laquelle contient le principe du mouvement, de l'action. En raison inverse, à l'extériorisation des sentiments religieux correspond un système harmonique fondé sur la consonance, laquelle implique le repos, la sérénité, conditions d'âme qui conviennent à la prière, à l'adoration.

Cette différence spécifique sera accusée avec une netteté d'autant plus appréciable que nous pourrons la constater par voie de comparaison immédiate et, pour ainsi dire, la saisir sur le vif.

Deux exemples concluants me reviennent à la mémoire. Qui n'a été frappé des accents si pénétrants par lesquels Beethoven, dans l'*Adagio* du quinzième quatuor (opus 132), exprime les sentiments de gratitude envers la Divinité, d'un convalescent qui se sent renaître à la vie ? Il n'y a point, à vrai dire, de texte littéraire qui accompagne cette impressionnante page de musique ; mais par le titre qu'elle porte, nous sommes amplement renseignés sur la signification que l'auteur entend lui donner.

Pour le second exemple, qui donc ne s'est senti ému d'une manière toute religieuse en entendant, dans le *Parsifal* de Wagner, au premier acte, le motif du Graal, qui descend mystérieusement de la coupole pour aller, par après, se répandre sur la scène parmi les Chevaliers et remonter ensuite comme une vapeur d'encens vers la voûte du temple ?

Vous remarquerez tout d'abord que cette musique ne représente point le langage habituel des deux compositeurs, et vous vous demanderez la raison de cette apparente anomalie... C'est que, en vérité, Beethoven, le maître suprême dans l'expression musicale des sentiments purement subjectifs et qui a sondé le cœur de l'homme jusqu'au fond de l'abîme que la souffrance y a creusé, et Wagner, le génial réformateur du Drame musical, tous deux, de propos délibéré, ont renoncé à créer un style religieux qui leur fût rigoureusement personnel, parce qu'ils considéraient que celui qui nous fut légué par la tradition possédait à un degré éminent l'indispensable caractère de collectivité qu'un tel style suppose.

*
* *

Le procédé employé par Wagner dans *Parsifal* confirme singulièrement la thèse du caractère de collectivité que doit posséder le style musical religieux. Toute la première phrase du passage dont il s'agit, Wagner l'emprunte note pour note, accord pour accord, au répertoire liturgique de la cathédrale de Dresde : c'est le répons *Amen* de Johann Gottlieb Naumann (1741-1801), répons assez représentatif du style ancien, mais surtout si populaire en Saxe, à certain moment, qu'il s'introduisit jusque dans la liturgie protestante, où sa trace a d'ailleurs disparu aujourd'hui. Et pour bien marquer sa volonté de faire du

style religieux traditionnel, Wagner fait aussitôt suivre ce répons d'une période vocale de son invention, sur laquelle, dès le début, il pose le sceau palestrinien : il recourt à cet artifice contrapontal nommé « *imitation* » ; l'imitation descend d'abord, puis elle remonte ; et la période s'achève par la superposition successive des groupements de voix en double et triple chœur, un des procédés les plus caractéristiques et les plus féconds de l'art du XVI[e] siècle.

Voici ce que déjà en 1849 écrivait Wagner [1] :

« Dans les circonstances actuelles, si l'on veut que la musique sacrée catholique soit réintégrée dans ses droits légitimes, il faut commencer par lui restituer sa dignité presque totalement perdue et son caractère de haute piété.

«... Les œuvres de Palestrina, ainsi que celles de son école et de son époque, sont la fleur et renferment en elles la perfection la plus éminente de la musique sacrée catholique : *elles sont écrites pour être exécutées par des voix humaines exclusivement*. Le premier pas vers la décadence de la vraie musique sacrée catholique, ce fut l'introduction, dans la pratique, des instruments de l'orchestre ; par ceux-ci et leur emploi toujours plus libre et plus indépendant, l'expression religieuse de la musique sacrée se dénatura jusqu'à se sensualiser, ce qui entraîna les plus funestes conséquences pour l'art du chant lui-même : la virtuosité de l'instrumentiste se fit provocante ; le chanteur releva le défi, et bientôt le goût théâtral et mondain fit irruption dans l'église. Certaines parties du texte sacré, comme le *Christe eleison*, devinrent des canevas à airs d'opéra, et ce furent des artistes éduqués à la mode italienne que l'on attira à l'église pour les chanter.

«... Depuis, par l'introduction des instruments de l'orchestre dans la musique sacrée, celle-ci a beaucoup perdu de sa pureté, encore que les plus grands compositeurs aient écrit pour l'église des œuvres qui, en soi, sont d'une valeur artistique peu ordinaire ; mais, en dépit de tout, ces chefs-d'œuvre ne sauraient être considérés comme appartenant au genre authentique de musique sacrée que, pour tant de raisons diverses, il serait plus que temps de remettre en honneur : ce sont des œuvres musicales absolues qui, tout en ayant un fondement religieux, sont bien mieux à leur place au concert spirituel qu'il ne convient de les faire entendre pendant le service divin ; et cela pour cette autre raison encore que les dimensions exagérées de ces compositions signées Cherubini, Beethoven, etc., les rendent radicalement inaptes à s'associer aux actes liturgiques.

«... *La voix humaine*, *l'interprète immédiat de la parole sacrée*, et non pas l'ornementation instrumentale, en particulier les triviales fioritures des violons de la plupart de nos compositions religieuses actuelles, *la voix humaine doit nécessairement avoir la priorité à l'église* ; et si l'on veut que la musique sacrée retourne à sa pureté primitive, c'est

1. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Volume II, Leipzig, E. W. Fritzsch, 1897.

la musique vocale toute seule qui doit être cultivée. Pour les cas où un accompagnement paraîtrait nécessaire, le génie chrétien a inventé le noble instrument qui a conquis dans nos églises une place incontestée : cet instrument, c'est l'*orgue*, lequel possède le pouvoir de développer une grande variété de sonorités expressives excluant, par la nature de l'instrument, les effets sensuels de la virtuosité, l'orgue, enfin, qui ne saurait éveiller dans l'auditeur une attention troublante. »

Ainsi donc parle Wagner, et il faut admirer la clarté et la précision que le maître de Bayreuth apporte à définir le caractère de la musique sacrée et les raisons initiales qui ont amené sa déchéance.

*
* *

En faisant abstraction du plain-chant, dont il ne doit pas être question dans cette dissertation, l'ordre de réforme promulgué par Pie X est, pour le fond, identique aux conseils donnés par Wagner. Mais tandis que celui-ci tire ses déductions de l'art, Pie X les dégage de la liturgie ; et par une merveilleuse rencontre, les deux réformateurs aboutissent à une même conclusion, qui peut être formulée par cette proposition : la dignité de la liturgie assurée par le respect de l'art.

C'en est assez pour ne pas citer ici le texte même du *Motu proprio*.

Il faut commencer par renouer avec la tradition, retourner à l'école de Palestrina pour y apprendre ce que c'est que le style musical liturgique et se convaincre des criants abus qu'une déviation lente et progressive a introduits dans la pratique musicale ecclésiastique. Ces abus sont arrivés à leur point culminant. Nul homme un peu délicat, à quelque confession religieuse qu'il appartienne, qui ne s'en soit rendu compte, qui n'en ait ressenti un froissement de conscience artistique. Les témoignages irrécusables abondent. On ferait un volume des réflexions sévères, mais fondées, que cet état de choses a suggérées, depuis Choron qui disait des *Messes* de son temps que c'étaient des opéras en *us*, jusqu'à Hippolyte Taine qui, au sortir d'une messe de mariage, s'écria : « Très bel opéra : analogue au cinquième acte de *Robert le Diable ;* seulement, *Robert le Diable* est plus religieux. »

Je crois bien !

Ce n'est pas à dire que l'autorité ecclésiastique ait négligé de combattre ces abus. Les conciles s'en sont occupés et, individuellement, quantité de papes et d'évêques. « L'Église se plut toujours à renforcer sa gloire des prestiges de l'art [1]. » Mais ce qui manquait aux ordres donnés, c'était cette précision scientifique qui dénonce l'homme de métier, faute de laquelle un enseignement, de si haut qu'il parte, reste

1. Maurice Barrès, *Les Amitiés françaises*, Paris, F. Juven.

*

dans le vague, prête même à des interprétations contradictoires, en un mot, demeure inopérant.

Cette précision scientifique, Pie X nous l'apporte dans son *Motu proprio*. Le programme de réforme qu'il promulgue est non seulement l'œuvre d'un liturgiste, mais d'un musicien très averti des choses de l'art. Outre qu'il définit en parfait esthéticien le caractère de la musique liturgique, son esprit pratique nous guide encore dans la voie à suivre pour extirper les abus. Il n'est pas téméraire de dire que si la parole de Pie X est ponctuellement obéie, une ère nouvelle, féconde et glorieuse, s'ouvrira pour la musique sacrée. C'est d'abord l'enseignement vocal qui sera remis en honneur, cet enseignement qui menaçait de se dénaturer sous la pression tous les jours plus écrasante de l'enseignement instrumental ; ce seront ensuite, et par voie de conséquence, les chefs-d'œuvre anciens et récents du contrepoint vocal qui viendront prendre place au répertoire liturgique. Je ne parle pas du plain-chant. La faveur lui est revenue, grâce encore à Pie X ; elle lui est revenue dans un élan si irrésistible qu'il y a là peut-être un danger pour la musique polyphonique, une menace inconsciente à l'adresse de l'art de notre temps qu'un zèle excessif pour le plain-chant pourrait compromettre. Et cette fois-ci, il faut oser le dire, l'art liturgique serait perdu sans retour : ce serait la banqueroute du *Motu proprio !*

*
* *

Je pense en avoir dit assez pour montrer combien le Pape Pie X a mérité de l'art. Lui et Richard Wagner se rencontrant pour tracer les règles qui doivent rendre à la musique liturgique du culte catholique sa dignité première, c'est déjà un assez beau spectacle. Mais où le spectacle devient piquant, c'est quand le génial réformateur, qui a tout jeté bas pour édifier son théâtre, ferme résolument la porte à la musique sacrée de l'avenir, alors que le Souverain Pontife la lui ouvre. Wagner voit le salut de la musique liturgique dans le retour absolu à la tradition palestrinienne, ce qui entraîne comme conséquence l'exclusion également absolue des instruments d'orchestre de l'église. Il ne se fait d'ailleurs pas faute d'insister sur cette condition essentielle de son plan d'action. Pie X est moins exclusif, moins rigoriste ; et pour trancher le mot, il est moderne. Tout en accordant une faveur très marquée à l'école palestrinienne, il voit la possibilité d'introduire le style sacré moderne dans les offices religieux et, par suite, le moyen d'y faire place à l'orchestre. C'est avec un doigté remarquable, une science musicale digne de toute notre admiration, qu'il définit les conditions et précise la mesure dans lesquelles les ressources qu'offre l'art nouveau peuvent être utilisées au service du culte.

Dans sa définition, le Pape a recours à un mot singulièrement heureux et bien caractéristique, un mot qui n'avait pas encore été employé, je crois, dans la terminologie musicale et qui correspond merveilleuse-

ment à la chose qu'il doit exprimer et au but qu'il s'agit d'atteindre : Pie X nous dit que la musique sacrée doit avoir un caractère *universel.*

Le terme fait image. La musique sacrée universelle est évidemment celle qui correspond le plus complètement à la mentalité religieuse de la civilisation.

Et tout aussitôt se pose cette question : si le style palestrinien a pu et, dans une certaine mesure, peut encore se réclamer de ce caractère d'universalité, en sera-t-il encore ainsi demain ? Je vais plus loin. Est-il bien sûr qu'il en est toujours ainsi aujourd'hui ? Ce style aurait-il le don de vie impérissable et toujours palpitante que possèdent le latin liturgique et le plain-chant, lesquels, étant des langues mortes, sont par là même immortels ? Comme eux, échappe-t-il aux contingences, au devenir ? Tout en étant un art complet en soi, ne renferme-t-il pas l'embryon d'un art futur qui, prenant corps, va marquer son générateur du signe de la décadence en attendant que la mort survienne ?

Ce n'est point lui manquer de respect que de dire du style palestrinien qu'il a bénéficié, à l'heure de la réaction, d'une admiration outrée par suite même du mépris où il était tenu depuis plus de deux siècles, d'une admiration un peu factice, enfin, comme il arrive pour les choses très anciennes ou toutes neuves.

Il est permis de douter qu'un grand nombre de leurs admirateurs récents aient été en communion totale avec Palestrina, Lassus et Vittoria, si essentiellement représentatifs d'un art révolu, d'un art qu'il paraît bien que nous ne puissions plus comprendre dans l'esprit de sa spéciale beauté, malgré la propriété qu'il possède à un éminent degré d'interpréter le sentiment religieux. Il ne faut pas l'oublier, ces maîtres sont l'achèvement final d'une période historique ; leur art est l'aboutissement de six siècles de lents et pénibles efforts, et leur gloire rayonne dans l'apothéose grave et auguste de la musique médiévale qui va disparaître. Notre sentiment musical n'est plus le même que celui de nos ancêtres du moyen âge. Le respect de la tradition n'implique point, en matière de pratique, le retour servile au passé. La notion de l'atavisme ne suppose point une telle persistance du goût à travers les générations que nous puissions faire abstraction de trois siècles d'évolution et, sans nous suggestionner, dire que la musique qui a ému nos pères jusqu'au fond de l'âme exerce, aujourd'hui encore, le même pouvoir émotif sur la nôtre.

*
* *

Mais si l'expression musicale du sentiment religieux universel n'est plus identifiée avec le style palestrinien, sa source est toujours là, la source sacrée de la tradition. L'art du XVIIe siècle adoptera tous les principes qui en découlent, mais il les élargira, leur donnera des applications jusqu'alors insoupçonnées. Un sentiment tonal net et franc se dégagera des modalités vagues et flottantes du système harmonique

médiéval et, par étapes précipitées, l'art nouveau, brisant des liens devenus trop pesants, marchera à la conquête de la liberté. Le *Drame en musique* va naître et avec lui le style instrumental. De l'union féconde de ces deux éléments, la voix humaine et l'orchestre, sortira une lignée de concepts nouveaux dont la première expression complète, dans le domaine de la musique religieuse, sera la *Cantate d'église*, qui elle-même enfantera le drame sacré, les *Passions*.

Ici, les éléments du style musical religieux seront arrivés à leur développement suprême. C'est l'heure où un homme viendra qui s'emparera de ces éléments et qui, de son génie tout-puissant issu des forces mystérieuses de la nature, édifiera ces constructions stupéfiantes qui seront la *Passion selon S. Matthieu* et la *Grande Messe en* si *mineur*. La musique religieuse, pour une période incalculable de temps, aura mis le sceau à sa puissance, et le style musical universel sera né.

Universel, le style de Jean-Sébastien Bach l'est. Point de maître venu depuis l'illustre Cantor, qui ne doive quelque chose à ce style. Après avoir été la source merveilleuse où ont puisé tour à tour Haydn, Mozart, Beethoven et jusqu'à Wagner lui-même, après cent cinquante ans, ce style vibre encore de la vie la plus intense, la plus actuelle ; les déchéances qu'inflige la tyrannie de la mode n'ont pu l'atteindre de leur flétrissure ; et s'il s'est approprié toute la moelle de la musique du passé, s'il contient toute la substance de la musique du présent, il demeurera probablement l'axe autour duquel viendra s'enrouler la spirale des évolutions futures, que ce soit dans une direction ascensionnelle, ou que ce soit dans un mouvement plus vraisemblable de régression.

Si je ne craignais, à trop juste titre, d'être taxé d'incompétence, je déclarerais que, dans le domaine des autres arts, il n'y a peut-être point de monument qui, comme l'œuvre gigantesque de Bach, résume plus complètement ce que le génie humain a jamais pu inventer de plus audacieux, de plus parfait, de plus souverain.

*
* *

C'est d'ailleurs à bon droit que l'on pourra objecter que Bach n'a guère écrit de musique qui s'adapte adéquatement à la liturgie du culte catholique, et que notamment sa *Grande Messe* dépasse de beaucoup les limites de la durée affectée à la célébration même solennelle des saints Mystères.

En effet, si le style du maître est éminemment religieux, s'il correspond d'une manière parfaite au sentiment universel de la piété, il n'en est pas moins vrai que la forme musicale de ses compositions religieuses n'est point en rapport avec les actes de la liturgie du culte catholique : il y manque ce qu'en esthétique on nomme le rapport de convenance. A l'époque de Bach, la *forme* musicale dominait souverainement. Ce ne sont point les paroles qui déterminaient les contours du moule,

mais celles-ci y étaient enchâssées au détriment parfois de la logique. De là des répétitions fastidieuses de textes, que le système contrapontal de l'imitation, poussé jusqu'à ses dernières conséquences, devait encore favoriser.

Examinons, par exemple, le *Sanctus* de la *Messe en* si *mineur*, ce formidable spécimen de musique sacrée qui, lu, donne le vertige, et, entendu, produit la fulgurante vision apocalyptique du ciel immense où les théories des anges, des chérubins et des séraphins viennent croiser leur vol en tout sens, en proclamant dans l'éternel trisagion la majesté du Dieu trois fois saint[1]. Si le sentiment religieux de la situation y est exprimé d'une manière inégalable, par contre le morceau est gigantesquement disproportionné avec l'acte liturgique qu'il doit accompagner. Il ne comporte pas moins de trois cent seize mesures pour un texte de seize mots.

Mais, supposé que Bach eût pu se familiariser avec les lois rituelles du culte catholique, est-ce sortir des bornes de la vraisemblance, de penser que des formes nouvelles seraient nées de son tout-puissant génie, des formes pleinement adéquates aux prescriptions liturgiques, délimitant la durée des pièces chantées et fixant pour jamais, peut-être, les règles à suivre en matière de composition musicale cultuelle? Devançant Richard Wagner d'un siècle et demi, n'aurait-il pas trouvé le mot profond que le grand réformateur du Drame musical place sur les lèvres de Kundry repentante : *Dienen !* et dont l'exégèse s'est emparée pour en faire le pivot de la révolution wagnérienne ? *Dienen!* c'est-à-dire la musique mise au service des paroles, et la signification de cellesci — ou la pensée — déterminant l'ampleur et les contours de celle-là — ou la forme musicale...

Il n'y a point d'art subalterne. Toute œuvre d'art doit répondre à une destination déterminée; et l'œuvre sera d'autant plus digne de l'art et plus belle, qu'elle répondra plus complètement à son but.

*
* *

Ainsi ma conviction est que le style musical liturgique de l'avenir, le style universel prévu par Pie X, nous viendra de Bach.

Si l'on m'oppose que Bach était protestant de religion, je répondrai que ce n'est point là une objection qui puisse sérieusement s'étayer et que la musique du grand Cantor ne saurait être représentée comme étant l'expression d'une doctrine philosophique ou théologique, non plus que la musique de Palestrina. De musique confessionnelle, il n'y en a point. Comme l'a très justement observé René de Récy, « c'est amoindrir Bach que de vouloir le confisquer au profit d'une secte religieuse[2]. »

1. Cf. *Apoc.*, IV et V.
2. *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1885.

Comment cette évolution s'opérera-t-elle ? Je n'ai ni à donner une recette d'empirique, ni à proposer un système de pédagogue. Mais il ne saurait avoir échappé à l'attention des observateurs que « déjà quelques « musiciens d'avant-garde, trouvant plus naturel de parler la langue « toute moderne de Bach que la langue vénérable et périmée de Pales- « trina, ont appliqué leurs facultés à créer, peut-être sans nulle pré- « méditation, un commencement de répertoire liturgique dont le style « a d'évidentes affinités avec celui de l'illustre Cantor. Cette tentative, « accueillie de toutes parts avec faveur, ne s'arrêtera point là, on ne « saurait en douter ; et si les novateurs en sont encore à la période « des tâtonnements, il n'y a là rien qui doive les décourager : le style « palestrinien lui-même est né de tâtonnements, et de tâtonnements « qui ont duré des siècles. Je sais par où la comparaison cloche et que « ce qui reste à faire est à l'inverse de ce qui a été fait : il s'agit non de « partir du particulier et de procéder par induction, mais du contraire, « donc de prendre appui sur des connaissances générales et de cher- « cher la voie par déduction. L'opération est infiniment plus aisée et « l'aboutissement infiniment plus proche. N'est-ce pas Gounod qui a « dit que si, par un improbable cataclysme, toute la musique posté- « rieure à Bach devait disparaître, elle renaîtrait sous le souffle fécon- « dant, créateur, du maître saxon ? Toute paradoxale qu'elle paraît, « cette proposition est aussi vraie qu'une vérité humaine peut l'être. « Bach, ce n'est pas un musicien : il est *la musique* même. [1] ».

*
* *

Donc étudions Bach, faisons-le passer dans le sang de nos veines et, en sus, piochons notre contrepoint ! Soyons de bons techniciens ; approfondissons les secrets du métier ; pratiquons-le en infatigables et patients ouvriers, sans trop nous préoccuper d'originalité. « Où tout est indépendant, il n'y a rien de souverain », suivant la forte expression de Bossuet, que Chateaubriand, en son impérial langage, qualifie superbement d'axiome foudroyant [2]. Bach, le tout-puissant Bach en personne, ne nous a-t-il pas donné l'entraînant exemple de la plus tou- chante modestie, lui, l'inconscient faiseur de miracles qui toute sa vie est allé à l'école chez les maîtres français et italiens, autant que chez les maîtres allemands ?

Bach était un homme studieux, un travailleur. Sans arrière-pensée, sans nul calcul d'orgueil, il s'est soumis à la loi universelle du travail. Personne n'a été à la tâche comme lui, et personne, on peut le croire, n'a accompli son labeur quotidien avec plus de simplicité de cœur et

1. Edgar Tinel, *la Musique figurée à l'église*, Paris, au Bureau d'édition de la Schola Cantorum, 269, rue Saint-Jacques. 1902.
2. *Sur la Législation primitive*, du vicomte de Bonald.

de tranquille joie intérieure. C'est pourquoi Dieu a sanctifié son travail, et c'est pourquoi le nom du divin Cantor demeurera en bénédiction dans la mémoire des hommes aussi longtemps que le culte de la musique sera célébré sur la terre.



Poitiers. — Société française d'Imprimerie